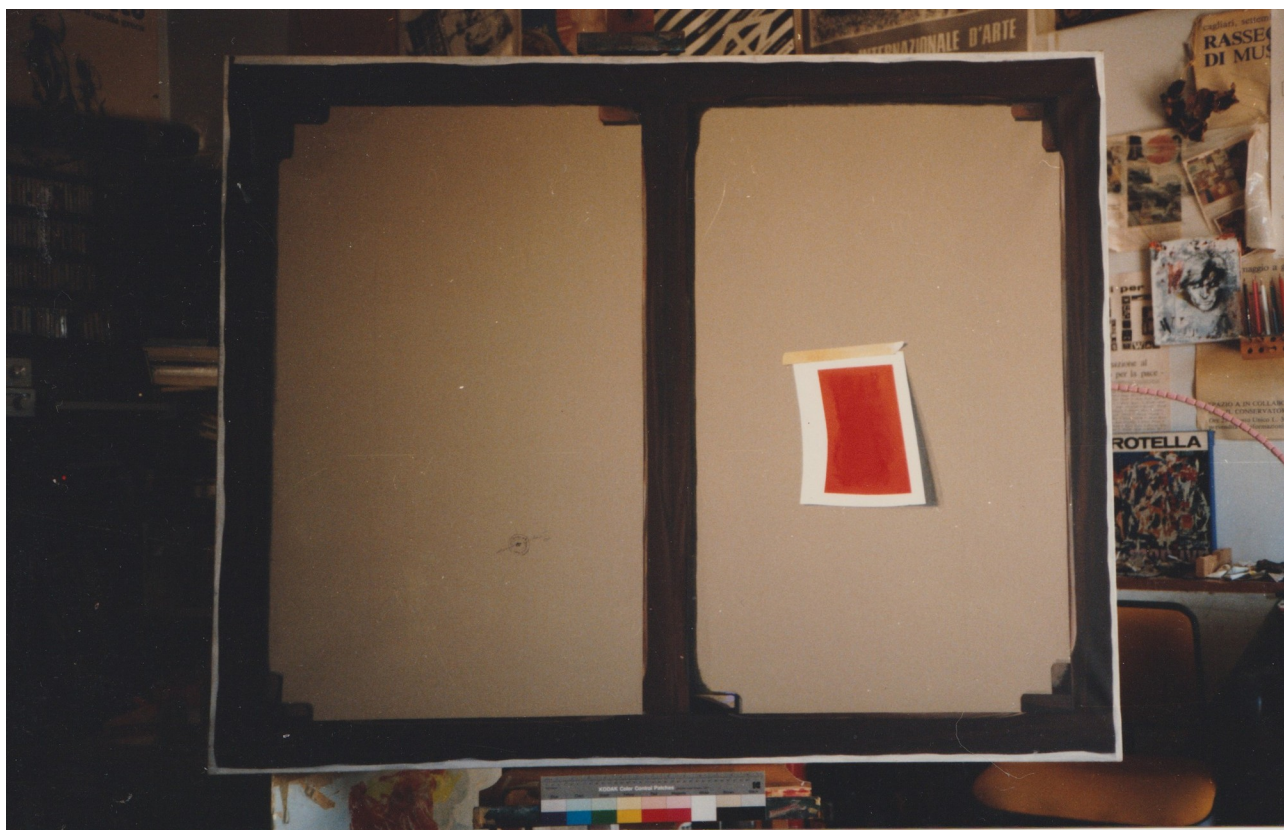
Angelo Liberati – Artemisia Scuola D’Arte Cagliari – Biennio 2023/2024
“Corso Composizione tecniche miste”

Amici miei, se le “rette parallele” si incontreranno ad ottobre per l’inizio del nuovo biennio con gli incontri del venerdì, ritengo utile anticipare con un pdf che illustra il percorso, per proseguire con il nostro intento, condiviso, di scandagliare le possibilità dei l*inguaggi artistici* degli ultimi 100 anni che stanno alle nostre spalle, nella consapevolezza e volontà che ciascuno mantenga la propria preferenza artistica, senza per questo ignorare i procedimenti lavorativi e culturali che stanno alla base da sempre e le vicende culturali che hanno sempre accompagnato i processi creativi dei linguaggi, che nel tempo si sono modificati sia tecnicamente che concettualmente.
Per questo mi sembra utile prendere visione di come le *Arti Visive*
hanno cambiato la percezione del nostro *Tempo* e
come il *Tempo* ha cambiato il nostro modo di
lavorare dentro e intorno le opere visuali.

“L’Arte è arte perché non è natura”

Nella foto un mio dipinto del 1979/80 in lavorazione nello studio di Quartu S.E. realizzato in occasione della mostra personale tenuta a Stresa nel 1981. Nell’opera sono visibili alcuni artifici tecnici adottati per indurre il guardante ad avvicinarsi per scoprire se si trattava di un dipinto appeso al contrario.

L’arte è linguaggio

Oltre la cornice. Una neoavanguardia che viene da lontano

(in AAVV., *Arte Madì in Italia, opere dal 1991 al 2002*, Museo d’arte delle Generazioni del ’900, Pieve di Cento, 26 maggio-21 luglio 2002, Arte Struktura, Milano/ Bora, Bologna, 2002).

“L’arte è arte perché non è natura”
Goethe

L’arte è linguaggio

L’arte è linguaggio. Da ciò deriva che ogni espressione artistica si fonda su una propria specificità linguistica, specificità che col passar del tempo si modifica in rapporto ai mutamenti delle strutture e dei vari aspetti della società in cui gli artisti operano. Pertanto gli sviluppi di ciascun linguaggio artistico sono sempre un prodotto della dialettica tra ricerca individuale e periodo in cui essa si svolge. Ciò ovviamente non riguarda la totalità dell’universo artistico, bensì le singole “regioni” espressive disseminate nel pianeta, dove non tutte le società camminano con lo stesso passo e nella medesima direzione.

Volendo fare un esempio, se per la musica, arte del suono, alcuni principali elementi linguistici sono le sette note, i diesis e la loro durata, gli strumenti, l’armonia, il ritmo, il contrappunto, la composizione, l’orchestrazione, a cui si sono aggiunte la dodecafonia prima e in seguito gli strumenti elettronici, per la pittura, arte bidimensionale della visione, e per la scultura, anch’essa arte della visione, ma tridimensionale, e perciò di preponderante opzione spazio-volumetrica, le fondamentali specificità linguistiche sono differenti, anche se per taluni versi coincidenti. Infatti per secoli la pittura ha parlato tradizionalme[illegible]raverso disegno, colore, composizione[illegible]ellata, chiaroscuro, immagini distrib[illegible]llo spazio di superficie, che dal Quattro[illegible]con la scoperta della prospettiva s’è fatt[illegible]onismo spaziale, estremizzato, per non [illegible]elle deformazioni dell’anamorfosi, fino al [illegible]percettivo di alcuni soffitti nel Seicent[illegible]cultura s’è affidata altrettanto tradizi[illegible]ente alla modulazione dei volumi, al co[illegible]nto dei pieni e dei vuoti, alle immagini [illegible]lentemente umane, al calcolo dell’inci[illegible]ella luce sulle superfici, soprattutto nei b[illegible]altorilievi, ma anche al tutto tondo, in c[illegible]orfologie sono via via passate da soluzi[illegible]olute e statiche a soluzioni di variati e[illegible] che tenessero conto della fruizione a 360[illegible], per non dire dell’introduzione della rappresentazione del movimento, tutti elementi che col tempo ed il mutare delle situazioni sociali sono stati messi in crisi fino alla liberazione di diversi elementi sovrastrutturali al fine di recuperare ed esaltare gli elementi strutturali in ambedue le tecniche. È in tal modo che nel XX secolo in pittura e in scultura si sono affermati i discorsi aniconici, nei quali la specificità degli elementi strutturali, cioè il disegno, il colore, lo spazio, il volume ed i rapporti dialettici di ciascuno nella composizione hanno riconquistato le loro intrinseche valenze espressive fino ad allora asservite ad altri fattori, ora illustrativi, ora descrittivi, ora naturalistici o veristici, ora narrativi, ora documentari, in sintesi imitativi della verosimiglianza del mondo circostante.

Una fondamentale rivoluzione artistica

Con l’avvento dell’arte aniconica, cioè dell’astrattismo, per riprendere un termine affermatosi per una convenzione storiografica da me in più di un’occasione stigmatizzata[1] s’è ve-

[1] Chi mi segue da tempo sa che io considero improprio l’utilizzo del termine astrattismo riservato alla sola arte aniconica, in quanto, essendo linguaggio, per me tutta l’arte è astratta. Per tale ragione da anni preferisco parlare di astrattismo iconico ciò che si definisce figurazione ed astrattismo aniconico, cioè privo d’immagine,

rificata, proprio in virtù del superamento nella pittura e nella scultura della tradizionale concezione dell'imitazione della natura e della realtà, una vera e propria rivoluzione estetica, la quale ha spianato la strada a tante altre rivoluzioni linguistiche e ad ulteriori conquiste espressive. Lo sganciamento dai condizionamenti dell'immagine e delle morfologie imitative degli aspetti della realtà infatti ha fatto riconquistare agli artisti la più assoluta libertà espressiva ed esecutiva, permettendo loro di riappropriarsi della specificità ontologica degli strumenti linguistici utilizzati, "che sono poi quelli che determinano l'esteticità, e quindi la validità artistica, di un'opera sia essa pittorica che plastica", come scrivevo nel citato testo del 1999[2].

L'approdo all'aniconismo s'è verificato sporadicamente verso la fine del primo decennio ed in modi definitivi nel corso del primo lustro degli anni Dieci del '900 in Germania, in Italia, in Russia, in Inghilterra ed in Olanda.

Le strade che hanno spianato il cammino verso l'aniconismo sono state il Simbolismo, l'Espressionismo, il Cubismo, il Futurismo ed il collaterale Cubo-futurismo.

Nell'ambito del Simbolismo intorno al 1908 in Italia Romolo Romani, osservando gli effetti della caduta di una goccia su una superficie di acqua, già attuava lavori aniconici. Tuttavia, trascurando ciò che è stato realizzato tra il 1905 ed il 1908 con le esperienze cromatiche del compositore Aleksander Nikolaevič Schrjabin e le decorazioni dell'austriaco Leopold Stolba, la storiografia artistica fissa l'atto di nascita dell'aniconismo al 1910, anno d'esecuzione del cosiddetto primo acquarello astratto di Kandinskij, a cui l'artista russo era giunto attraverso una spinta estremistica del suo simbolismo spiritualistico-musicale innestato sul ceppo dell'emotività espressionista.

Dal Futurismo nascono nel 1912-13 le composizioni iridescenti di Balla, che poi nel 1915 firma assieme al suo discepolo Depero il manifesto *Rivoluzione futurista dell'Universo*, in calce al quale i due, autodefinendosi "astrattisti futuristi", riproducono quegli incunaboli dell'arte cinetica che sono i loro "complessi plastici astratti". Ancora dal Futurismo nascono negli anni Dieci in Russia il Costruttivismo di Gabo, Pevsner e Tatlin nonché il Raggismo di Larionov e Gončarova. Sempre in Russia è dal Cubo-futurismo che prende linfa il Suprematismo di Malevič, come avviene per il collaterale El Lissitzky ed a Londra per il Vorticismo di Lewis, Epstein e compagni. Nello stesso giro d'anni, dalle rielaborazioni sottrattive della lezione del Cubismo Mondrian a Parigi trae le sue prime ritmiche composizioni aniconiche, che, poi, tornato in Olanda, sviluppa durante la Prima guerra mondiale nell'ambito del Neoplasticismo, da lui rigorosamente portato avanti sulla base di radicalizzazioni razionaliste adattate ad un purismo intriso di teosofia, ma che non ostacolano nel circolo dei neoplastici soluzioni sociali, soprattutto nell'architettura di Oud.

---

ciò che *tout court* va sotto l'etichetta di astrattismo. Si veda, a tale riguardo, la *Premessa* del mio testo introduttivo in *Gruppo Aniconismo Dialettico (GAD),* a cura di Giorgio Di Genova, catalogo della mostra, Palazzo Mediceo, Seravezza, 30 maggio-27 giugno 1999, Edizione De Luca, Roma 1999 pp. 9-10.

[2] Come precisavo nel catalogo appena citato: "È nel versante aniconico (e non certo in quello iconico, in cui appunto l'immagine condizionava il fare dell'artista) che, dopo le prime storiche istanze d'astrazione, i linguaggi della pittura e della scultura si sono progressivamente dotati di un bagaglio espressivo che ai tradizionali disegno, colore, spazio e contrasti luministici ha aggiunto segno, materia, gestualità, sintetismo, nuovi valori simbolici e ritmici, talvolta puristici, al fine di raggiungere una forma di espressione che mettesse maggiormente in sintonia il sentire personale con gli strumenti del comunicare pittorico e/o plastico. Ciò sia utilizzando la carica lirica, sia il controllo razionale, sia la propensione alla fisicità, sia l'esigenza di rigore, per non dire di altri aspetti, come ad esempio il cinetismo (percettivistico o reale), tutti aspetti esaltati ora singolarmente ed ora coniugati tra loro per un discorso che approfondisse sempre più le congeniali tendenze linguistiche individuali fino a ridurre al minimo lo scarto, sempre esistente, tra sentimento e opera, tra ideazione e realizzazione, ripercuotendosi anche nell'ambito delle tecniche, nel quale s'è diffuso il connubio tra pittura e scultura" (Ibidem, p. 9).

Giorgio Di Genova "Arte e scienza"
La Salerniana, Erice, 20 luglio-30settember 84

Arte vestita di scienza

(in *I cento occhi di Argo. "Arte e scienza"*, a c. di GDG, testi di G. C. Argan, S. Ceccato, A. De Flora e G. Di Genova, La Salerniana, Erice, 20 luglio-30 settembre 1984).

Premessa

Tra le numerosissime metafore con cui personificava la realtà fenomenica, la mitologia greca ci ha tramandato quella di Argo, riferita al cielo stellato. Le vicende di Argo, dotato di cento occhi e pertanto Panoptes (colui che vede ogni cosa), sono note. In quanto cielo stellato, fu messo da Era a guardia di Io (la Luna), una delle amanti di Zeus (in questo caso il Sole), dalla dea trasformata in giovenca, diffuso simbolo lunare, tanto che in Egitto Iside veniva rappresentata con la testa di mucca. Su ordine di Zeus, che voleva unirsi ad Io, l'onniveggente Argo fu ucciso da Ermes, dopo averlo addormentato con la zampogna, o con il flauto, come riportano altre versioni del mito. Era, allora, non potendo fare nulla per Argo, ne raccolse i cento occhi e li pose sulla coda del pavone, animale prediletto della dea.

Palesemente il mito si fonda sul tema delle nozze cosmiche tra Sole e Luna, che, a stare all'uccisione di Argo (sorgere del giorno), che le precede, dovevano essere ascritte alle prime ore del mattino, e a quei casi in cui il Sole è già sorto e la Luna non ancora tramontata. Tuttavia è chiaro che la figura di Argo ha anche a che fare con la scienza e le sue origini, visto e considerato il ruolo fondamentale che nelle civiltà remote aveva l'astrologia, come scienza che studiava il cielo stellato, proiettando su di esso i desideri, le speranze e i caratteri dell'umanità.

"È noto – scrive Jung in *Psicologia e alchimia* – che la scienza cominciò con le stelle, nelle quali l'umanità scoprì le dominanti dell'inconscio, gli 'dei', così come le bizzarre qualità psicologiche dello zodiaco: una proiezione completa della caratterologia".

Dal cielo stellato ha origine anche la religione, le cui prime conformazioni, nel periodo che Bachofen ha identificato col matriarcato, furono lunari. Solo in una fase successiva, quella in cui il patriarcato subentrò alla concezione matriarcale, il Sole e gli dei maschili soppiantarono le divinità femminili, che divennero infere. La morte di Argo probabilmente ha a che fare anche con tale aspetto dell'evoluzione (si fa per dire) della psicologia dell'umanità. Tuttavia quel che rimane più scopertamente evidente nel mito è il rapporto di Argo con l'ontogenesi del pensiero scientifico ai primordi. Dunque, Argo è la scienza, concetto che ho avuto modo di indicare in altra occasione, trattando di Narciso, come metafora dell'arte. Perciò i cento occhi di Argo possono essere assunti a metafora, oltreché del cielo stellato, dello sguardo scientifico che sa sottoporre ogni aspetto del reale, proprio come Panoptes, al suo vaglio analitico e interpretativo.

Ma è certo che i cento occhi di Argo includono anche i due occhi di Narciso, come i ricorrenti traffici, ormai secolari, tra arte e scienza stanno a dimostrare, per non dire della mitica trasposizione degli occhi di Argo sulla coda del pavone, animale quanti altri mai coinvolto con la dimensione estetica, addirittura narcisistica, dell'individuo.

Sin dall'antichità, ad esempio, sia la sezione aurea e la "misura" matematica, su cui si fondano gli ordini delle colonne doriche, ioniche e corinzie, e sia il Canone di Policleto, hanno permeato l'arte. Nel Rinascimento, poi, l'avvento della prospettiva e le esperienze attuate con la camera catottrica da quell'artista-scienziato che fu Leonardo, in seguito le realizzazioni fatte a partire dal Cinquecento secondo i principi dell'anamorfosi, la stessa pittura illusionistica del Seicento, l'uso della camera oscura nel Settecento e il riferimento nell'Ottocento alle teorie del colore da parte di Otto Runge, Goethe e dei *pointillistes* Seurat e Signac, nonché gli imprestiti degli architetti dall'ingegneria del ferro, stanno a testimoniare un'attenzione pressoché costante dell'arte per la scienza nei suoi diversi aspetti.

Nel nostro secolo, così fortemente connotato tecnologicamente, il rapporto tra arte e scienza s'è ulteriormente arricchito, trovando nuovi spunti creativi nell'arte programmata, cinetica, gestaltica, tecnologica, nella cromatologia, nella matematica, nella cibernetica, scienza di cui, anche in relazione ai processi estetici, Silvio Ceccato da anni si occupa (e per questo l'ho invitato ad intervenire in catalogo con un contributo), nell'elettronica, nei suoi vari aspetti, dalla registrazione su nastri alla televisione, ad altri, che ancora si stanno tentando col laser e col computer, anche se per quanto riguarda quest'ultimo, nonostante già si parli di *computer art*, siamo piuttosto lontani da risultati propriamente estetici.

La presente rassegna, per la quale ho chiesto a Giulio Carlo Argan e ad Alberta De Flora di estendere gli inviti assieme a me, vuole offrire una paradigmatica rosa di esempi differenziati dei rapporti intercorsi tra arte e scienza negli ultimi decenni in Italia. L'idea, che è alla base della rassegna, fa parte di un programma stilato tre anni fa per le manifestazioni annuali della Salerniana. Nell'ambito di questo programma, infatti, tenendo conto che ad Erice è attivo il Centro Internazionale Ettore Majorana, avevo previsto, appunto per quest'anno, una mostra incentrata sull'arte che coniuga i propri fini ai modi propri della scienza.

Per questo ho voluto intitolare la mostra *I cento occhi di Argo*, come ideale proseguimento del discorso avviato con *Lo stagno di Narciso* lo scorso anno. Anche perché ho creduto opportuno che, dopo Narciso, proprio Argo venisse chiamato a mostrarci non i suoi tentativi, né tanto meno le sue tentazioni, bensì i suoi risultati artistici.

***

L'arte è anche conoscenza, ma a differenza della scienza, che fa della conoscenza il suo fine, fine teso a spiegare la natura e decifrare il senso della realtà circostante ed insieme a rassicurare l'uomo circa il suo ruolo in essa attraverso una crescita intellettiva, proprio nel senso etimologico dell'aggettivazione[1], l'arte tende ad un'autoconoscenza, che è insieme autocoscienza e autorappresentazione simbolica. Il processo dei due linguaggi è totalmente opposto. Se la scienza fa dei sensi le *ancillae* della ragione per spiegare, interpretare e comprendere, l'arte privilegia i sensi rispetto alla ragione, anche quando di essa si serve, e attraverso i sensi attua recuperi immaginativi che tendono ad esprimere, comunicare e proiettare all'esterno realtà interiori, o meglio psicologiche, prettamente individuali.

Così, se la scienza cerca di spiegare i modi dell'essere e dell'esistere generali, l'arte esprime i modi dell'essere e dell'esistere individuale. Eppure, pur essendo linguaggio oggettivo rivolto all'*alter ego* la scienza e linguaggio soggettivo espressione dell'io l'arte, ambedue esistono, in quanto essenza e apparenza non coincidono. Infatti l'affermazione di Marx, secondo cui "ogni scienza sarebbe superflua se l'essenza delle cose e la loro forma fenomenica direttamente coincidessero", vale anche per l'arte.

Ciò comporta come conseguenza che molto spesso, e più di quanto generalmente non si creda, arte e scienza interferiscono dialetticamente al punto che la spinta creativa, l'intuizione prendono linfa dai sistemi della scienza.

La pittura, ad esempio, basa il proprio linguaggio sul colore, sul segno, sullo spazio di superficie e sui rapporti tra essi in correlazione con la vista e la percezione ottica, per coinvolgimenti anche emozionali. Elaborazioni personali di questi elementi hanno dato luogo a innumerevoli forme e immagini simboliche di grande suggestione estetica, giungendo talvolta fino all'uso dei meccanismi psicologici che determinano rappresentazioni illusionistiche. Alla base

[1] Mi riferisco al latino *intelligere*, composta da *inter + legere,* "leggere, scegliere tra".

di ciascuna di queste espressioni c'è sempre lo studio, più o meno intuitivo, e quindi soggettivo, del colore, del segno e dello spazio. Tuttavia lo studio scientifico per un pittore è costantemente assoggettato a finalità di linguaggio soggettivo, che rende sempre suoi complici i meccanismi psicologici della percezione.

Chi invece da molti anni s'è accanito ad analizzare gli inganni del colore e delle forme con risultati notevoli anche sul piano estetico, è Mario Ballocco, storico promotore del Gruppo Origine[2], il quale sin dal febbraio del 1950 si poneva il problema dell'uso oggettivo del colore in una nota dal titolo *Viviamo il colore*, pubblicata sul n. 5 della sua rivista, "AZ". Tale problema viene in seguito da lui approfondito in un'altra sua rivista, intitolata appunto "Colore", nella quale, numero per numero, egli metteva al vaglio delle sue analisi differenziate un singolo colore, di cui venivano studiati gli aspetti diversi, per esempio la realtà fisica, la realtà fenomenica, il peso visivo, la funzione retorica, l'uso estetico e logico, il simbolismo e le connotazioni magiche. Nasceva così la cromatologia, termine coniato dallo stesso Ballocco.

Sulla base di questa scienza cromatica l'artista ha avviato una produzione pittorica, in cui attraverso forme di geometria prevalentemente elementare e attraverso rapporti cromatici indaga gli effetti multisensoriali, sempre innestati nella percezione visiva, di cui oggettivamente smaschera gli inganni. Così, per mezzo della semplice variazione o sovrapposizione di colori e forme Ballocco ora raggiunge un dinamismo visivo, ora determina delle distorsioni percettive, ora crea pulsazioni dimensionali, facendo entrare nel gioco percettivo differenziazioni luminose, contrasti cromatici, dislocazioni e sfalsamenti formali.

In ogni opera di Ballocco è contenuta sempre almeno una sorpresa visiva, che, solo se si ricorre alla misurazione col centimetro, può essere svelata. Il cerchio che, inscritto in un quadrato dai bordi cromaticamente differenziati, si deforma schiacciandosi leggermente ai lati, è invece un cerchio perfetto. Ma l'effetto della dislocazione rimane anche nella fotografia dell'opera, dimostrando che l'obiettività della macchina fotografica è del tutto presunta. Di questa esperienza Ballocco propone in questa mostra *Effetto di distorsione di un disco virtuale* (1968/73), dove su fondo giallo alcune bande viola, che per interazione appaiono blu, suggeriscono un disco, che appare schiacciato e non lo è.

Accanto a quest'opera l'artista propone *Indagine sul modo di apparenza del colore*, opera del '58, che è una sorta di incunabolo della cromatologia, ed altre due impostate una sulla linea retta e curva, del 1975, e l'altra del 1969-71 su strutture stellari, quest'ultima di grande suggestione per quella specie di eclissi della parte destra. Ogni opera è sempre accompagnata da una didascalia analitica dell'autore, per aiutare i fruitori a "leggere" l'opera in tutti i suoi aspetti ed effetti[3]. Siamo di fronte ad una *ratio* visiva che calcola sempre al millesimo i risultati. Tuttavia, nonostante il basilare razionalismo della pittura di Ballocco, le sue opere mantengono sempre un'aura estetica in virtù della pulizia e della finezza dell'esecuzione,

[2] Per quanto riguarda il ruolo avuto da Ballocco nella costituzione del Gruppo Origine, cui fecero parte anche Ettore Colla, Giuseppe Capogrossi e Alberto Burri, si veda il mio volume *Generazione anni Dieci*, Bora, Bologna 1990, pp. 197-200.

[3] La didascalia analitica di *Problemi di strutture stellari*, che riporto poiché nel presente caso è assente la riproduzione, è: "A sinistra: il frastagliamento della struttura stellare bianco-verde su fondo viola mostra: a) una differente luminosità tra le punte e il disco centrale che per tale effetto pare staccarsi; b) un effetto di pulsazione rotatoria nel disco centrale; c) una alternante variazione di luminosità del fondo viola a corona delle punte. A destra, dalla sovrapposizione di due strutture stellari di eguali dimensioni, spostate in verticale di un quindicesimo del diametro appare: a) l'assenza di pulsazione rotatoria nel disco centrale blu; b) la struttura stellare rosa "più ampia" di quella blu; c) il fondo viola, obiettivamente uguale al fondo del riquadro a sinistra, mostra riflessi rosati; d), tra la sovrapposizione delle punte delle due strutture, a sinistra e a destra, due curve di interferenza".

del rigore formale e – perché no? – dell'inventività delle soluzioni percettive. Pertanto si può asserire con tutta tranquillità che Ballocco ha saputo portare la scienza nell'arte, senza far smarrire a quest'ultima la sua carica estetica.

Di tutt'altro valore sono le sorprese che ci propone Elio Marchegiani. Nell'epoca dell'emergenza dell'arte tecnologica l'artista siracusano puntava allo spettacolo, come attestano tante sue realizzazioni, compresa *Scatola a sorpresa* (1965), opera cinetica con sonoro, nella quale sia il "rumore" sia il movimento dell'immagine si riducono a fantasmizzazione del parlato e del visivo, per effetto di un ludismo che si serve di suggerimenti radiofonici e televisivi per dissacrarne i messaggi. Potremmo dire che Marchegiani giochi con le ombre e le luci, col movimento e con i meccanismi tecnologici, riducendo tutto a brusio anche visivo. In *Womanscape* (1966/67) l'ombra di un busto di donna si agita, saltella qua e là, si sdoppia su una trasparente superficie opalina, che rende limbica l'oggettività di ciò che si avverte stare all'interno dell'opera. L'obnubilazione determinata dalle intermittenze delle fonti luminose ironizza sulla funzionalità tecnologica, riducendola a gioco visivo, appunto come panorama della donna e dei suoi movimenti tra erotici e nevrotici.

Del resto Marchegiani gioca anche col simbolo e con la metafora, fondamentali elementi del linguaggio artistico. In *Deus ex machina* (1965/66) l'espressione classica si articola nell'immagine simbolica del triangolo che contiene un occhio, con cui si suole rappresentare Dio, e nel faro di un'automobile (*alias machina*), posto a mo' di iride, che si accende quando qualcuno transita davanti, gettando il suo fascio di luce come da una macchina (= *ex machina*) sulla strada per avvertire i pedoni del suo arrivo. Le scritte *ordo* (ordine) e *chao* (caos), messe sulla stessa riga della scritta AB posta dietro il triangolo, rimandano contemporaneamente al mito della creazione e al traffico automobilistico!

Come i dadaisti, Elio irride la macchina, ma più che per un'inconscia paura di essa, lo fa per una licenza ludica che rapporta Dio al culto odierno della tecnica. Come dire che in questa nostra epoca il vero dio è la tecnologia in generale[4] e la macchina in particolare. L'occhio fotoelettrico del *Deus ex machina* di Marchegiani certamente non può essere annoverato tra i cento occhi di Argo, semmai può essere ricondotto al Sole, tecnologico (ed elettrico) naturalmente, o meglio a Zeus, la cui etimologia è strettamente connessa al termine *Deus*[5].

Chi invece a suo modo si rifà ai cento occhi di Argo è Luca Patella nella sua opera mitocosmobiografica *Mysterium coniunctionis*, di cui qui vengono proposti alcuni elementi. Tutta incentrata sul cielo stellato, l'opera è composta dalle cartografie celesti ideate dall'astronomo Luigi Patella, suo padre, il quale le coniugò con rielaborazioni delle rappresentazioni degli emisferi celesti boreale e australe, realizzate nel 1693 per il Re Sole dal cosmografo veneziano Vincenzo Maria Coronelli e da lui dedicate al futuro anno 1700. Nell'ambito di questa rivisitazione alchemico-psicologica di stampo junghiano[6] della mitologia dei cieli, connotatasi sotto forma di zodiaco, Patella attua una propria personale rivisitazione con precisi riferimenti autobiografici: i suoi medaglioni sono concepiti come mandala celesti, e al loro centro sono inseriti, in coincidenza con le rispettive costellazioni astrologiche, il profilo suo e della moglie. Ma la particolarità di questi

---

[4] Tralascio qui le connotazioni di arte tecnologica proprie al fiorentino Gruppo Settanta, alle cui esperienze appunto nella seconda metà degli anni Sessanta Marchegiani partecipò.

[5] Anche se Zeus è nome greco, nella lingua latina il rapporto etimologico Zeus/Deus è mantenuto nel nominativo di Giove, che era, come noto, *Iuppiter* (= *Deus* + *pater*).

[6] È noto che in molti suoi lavori Jung dimostrò che l'alchimia altro non è che una delle forme in cui s'è espresso il simbolismo psichico.

due medaglioni-mandala è che, al buio, essi divengono veri e propri cieli stellati in virtù di una fosforescenza che, tra l'altro, ricostruisce le costellazioni zodiacali sotto il cui segno sono nati Luca e sua moglie. In tal modo la scienza astronomica recupera la sua base reale di proiezione psicologica, dato che l'astrologia, o meglio "la mitologia astrale è la proiezione celeste della psicologia inconscia" (Jung).

Sulla scorta di questa elaborazione proiettiva Patella rispolvera i simbolismi psichici insiti nell'alchimia, per cui il suo *Mysterium coniunctionis* è quello appunto della coppia coniugale, nell'ambito della quale gli archetipi dell'*anima* di Luca e dell'*animus* della moglie raggiungono l'unione androgina, quell'unione degli opposti che gli alchimisti definivano *Rebis*, così che l'artista e sua moglie finiscono col reinterpretare i ruoli di Re e Regina, di Frater e Soror, di Zolfo e Mercurio, di Oro e Argento, in definitiva di Sole e Luna, e attuano quello *Hieros Gamos*, o nozze mistiche, il cui *topos* d'attuazione è l'arte come *camera nuptialis*, o uovo filosofico.

Così le fondamenta concettualistiche di Patella per le vie della paternità genetica ritornano alla paternità artistica, ossia a Marcel Duchamp, padre dell'arte concettuale[7].

Ho accennato nella premessa all'uso del laser per rappresentazioni di scene e definizioni di immagini. L'uso della sorgente luminosa di un fascio di luce polarizzata ad una sola lunghezza d'onda (sorgente laser), per ottenere l'apparizione di una lastra fotosensibile di un'immagine oggettiva, che appare a tutto tondo, sta alla base dell'olografia. Di per se stessi gli ologrammi non hanno nulla di artistico, anche se riescono ad ottenere ciò che la pittura ha spesso illusionisticamente tentato, servendosi della prospettiva e del chiaroscuro, ossia l'effetto "realtà" per mezzo di una tridimensionalità percettiva. Gli ologrammi, che questa tridimensionalità offrono allo spostamento dello sguardo dello spettatore, restano pertanto nei confini di una metafora della luce di grande suggestione illusionistica. Tuttavia, anche se sono state realizzate esposizioni di ologrammi in gallerie d'arte, queste metafore della luce sono troppo condizionate dall'effetto imitativo, che le relega a mere rappresentazioni pseudo-reali. Per ottenere l'ingresso dell'oleografia nei territorio dell'arte è necessario, quindi, un uso improprio della tecnica, attraverso cui far recuperare al fascio luminoso del laser l'effetto "pittura". È quanto vanno facendo i romani Gian Piero Cerichelli, Paolo Ferri e Carlo Grifone del Gruppo In-differenza. Essi hanno realizzato per Erice degli ologrammi con forti contaminazioni pittoriche, attuandoli con la collaborazione della Scuola di olografia e fotografia tridimensionale, diretta da Raul Orlandi. In concreto, pur servendosi della tecnica olografica, gli artisti del Gruppo In-differenza, attivi anche in altre esperienze espressive, quali la fotografia, gli "strappi" dei muri, il *dia-tape* e la *computer-graphics*, intendono uscire dagli angusti confini della mimesi per rimpastare, utilizzando la possibilità di immagini multiple ottenute con *multi-channel-holograms* (ologrammi a più canali), gli effetti tridimensionali dell'ologramma con quelli bidimensionali di luce-colore-spazio, in ottemperanza appunto ad un'ottica specificamente pittorica. Così la pittura, estromessa dalla tecnica olografica, che in realtà produce "sculture" di luce, o meglio colorati fantasmi plastici dell'oggettuale, rientra nello spazio olografato a determinare una dialettica di situazioni visuali, che diviene creativa proprio in virtù del suo farsi rappresentazione pittorica nel contesto della rappresentazione oggettual-tridimensionale dell'olografia.

Consapevoli che nel mondo d'oggi il contagio, nella fattispecie tra pittura e olografia, può ridefinirsi esteticamente, al di là del post-moderno e della crisi dei valori di referenza, "in

[7] È appena qui il caso di ricordare che Duchamp impostò tutta la sua opera sulla trasmutazioni e sui simbolismi propri dell'alchimia.

un originario di cui non c'è modello", gli operatori del Gruppo In-differenza a tale "originario" puntano. Secondo loro, "la pittura pone allora un'ultima domanda: del tragico, cioè del *classico*. Un classico nel mondo delle copie, dei simulacri, delle cibernetica, dell'informatica, della presenza-assenza di codice per eccesso di decodificazione delle superfici".

Come Ballocco (ma credo che ciò avvenga per tutti coloro che, pur con intenti creativi, si rivolgono alla scienza), Cerichelli, Ferri e Grifone vogliono essere anonimi al fine di raggiungere – e sono parole loro – "la messa in abisso dell'autore dell'opera", attraverso una ricerca concreta di una metodologia sperimentale del fare estetico, come pratica collettiva di gruppo. La ricerca di un'oggettività espressiva, di un azzeramento dell'io e quindi del soggettivo nell'opera, cosa che abbiamo rilevato anche in Ballocco, ma che sostanziò anche la pittura di Mondrian, in effetti è un'utopia, dato che, quando tale volontà si traduce in opera d'arte, il soggettivo si prende le sue rivincite, accampando tutti i suoi diritti, così che ogni programma di oggettività assoluta fallisce, come fu per Mondrian e come vale, secondo quanto già notato, anche per Ballocco.

I tre del Gruppo In-differenza tentano di ovviare a questo ritorno del soggettivo rimosso, operando collettivamente, ma neanche loro riescono ad evitarlo, tanto che parlano di un operare per "nulla anonimo, anzi individuo", dove "il soggetto è a-cen-trato". Sarebbe interessante, allora, esaminare minuziosamente i modi di operare, perché credo che in essi, di volta in volta, si riscontrerebbe l'emergenza della progettualità e idealità di un io rispetto a quelli degli altri. Certo il lavoro di *équipe* è una prassi molto diffusa nella ricerca scientifica, specialmente oggi. Tuttavia sono convinto che anche in essa l'io non si annulli mai e che anzi, pur quando non si determinasse il predominio di un io-guida, anche per il lavoro di *équipe* si debba parlare non di annullamento della soggettività, bensì di una somma di diversi io e pertanto di una soggettività multipla, o moltiplicata, su cui si fonda la presunta oggettività.

E l'osservazione vale ancor di più per l'arte.

ARCHIVIO MARIO BALLOCCO
http://www.archiviomarioballocco.org/index.php?p6=1&lang=it&cont=1

"AZ" Viviamo il colore

5

az

arte d'oggi

mensile - prezzo Lire 45
abbonamento annuo Lire 500
sostenitore Lire 1500
estero il doppio

anno II n. 2 - febbraio 1950 - milano, via c. poerio, 3 - c/c postale n. 3/25336 spedizione in abbon. postale - III gruppo

VIVIAMO IL COLORE

Il colore è una necessità vitale. Non è possibile immaginare la vita senza colore. La natura è tanto più bella quanto più il colore è limpido e intenso. Guardate una marina mediterranea o un giardino dove i verdi, i gialli, gli azzurri, i viola, i rossi liberi formano ritmi di festa. Solo nell'opera elucubrata dell'uomo il colore finisce per diventare monotono e pesante. Osservate le strade. Nel paesaggio urbano, l'unica nota di vita è data dal cartellone pubblicitario. Mentre nelle costruzioni esterne delle case ci si preoccupa solo dell'elemento formale e all'interno di quello « funzionale », il colore invece, totalmente trascurato per l'insensibilità dei costruttori, si presenta nella solita gamma dei grigi morti all'esterno e dei bianchi sporchi all'interno.

La luminosità, a cui pare si aspiri, in tal senso è assai discutibile. Non è vero che il bianco sia il colore più luminoso; lo diventa quando vicino gli mettiamo un nero. Né è vero che i colori puri disturbino l'occhio. I fiori lo dimostrano.

A seconda dell'uso di un edificio — ospedale, luogo di lavoro, stazione, « casa di soggiorno », ritrovo pubblico — le forme architettoniche mutano per assumere il carattere dell'uso stesso. La colorazione è invece standardizzata e risolta senza tener in alcun conto non solo il gioco estetico dei ritmi, ma anche la multipla azione che il colore possiede e che la scienza medica è concorde nell'attribuirgli. Il colore non è sfruttato; è solo usato empiricamente. Questa storia dei colori castigati è nata col cubismo che nelle abitazioni è riuscito a spazzare le finte tapezzerie umbertine. Oggi però il cubismo si è abbondantemente trasformato e la completa rivalutazione del colore nelle ultime espressioni artistiche, dimostra quanto sia opportuna una uguale rivalutazione in ogni altro settore della vita; nella strada, nella casa, nell'arredamento, nell'industria, nell'abbigliamento, per migliorare l'aspetto delle cose che ci circondano e correggere la povertà immaginativa che ci fa nascere con il bianco, vivere con il grigio e morire con il nero. In questi nostri colori fondamentali possiamo infatti leggere la nostra esasperante monotonia dettataci dall'abitudine, dalla tradizione e dalla superstizione. La pittura può realizzare un nuovo ordine del colore entrando nella funzione pratica della vita.

Mario BALLOCCO

MUSICA

Weill ci racconta di trent'anni fa

Quando nell'autunno scorso feci conoscenza col « Mahagonny » di Kurt Weill, confermai a me stesso una considerazione già precedentemente pensata: Weill è un musicista che "racconta". Cosa "racconti" vedremo più avanti: certo è che esprimere un tale giudizio su un compositore è dire più dei limiti che del valore della sua arte; e questo, a parer mio, è proprio il caso di Weill.

Kurt Weill, nato a Dessau nel 1900, fu allievo di Busoni. Orientatosi decisivamente verso le più progredite correnti musicali a lui contemporanee, conobbe ed assimilò oltrecchè l'insegnamento del suo grande maestro, anche i primi tentativi atonali in genere e dodecafonici in particolare. Ma era destino che Weill non divenisse nè un rigido busoniano, né tanto meno un dodecafonico. Sinceramente e profondamente immerso nella crisi che la società tedesca stava passando nel primo dopo-guerra, egli ne colse tutto il significato di depravazione e di decadenza: ma anzicchè trasumanarlo e trasporlo su un piano di pura espressi-[...]

nità, con un canto banalmente melodico, ispirato come al solito alla più volgare fonte popolare, raggiunge indubbiamente un alto livello di suggestione e di commozione. Con « Dreigroschenoper » insomma, la personalità di Weill (almeno del Weill tedesco), è chiaramente definita. Tutti gli elementi polemici, umani, pessimistici, disperati, tutto l'amaro racconto della Germania del dopo guerra, della società di Groz, del disordine morale e materiale, sono in essa racchiusi, sono raccontati e documentati. Ma ogni arditezza timbrica, ogni trovata melodica, tutta insomma l'abilità che Weill musicista ha trasfuso in « Dreigroschenoper » sembra, a noi, che si realizzi, ripetiamo, più ancora che in arte musicale genuina ed autentica, in cronaca impressionante e drammatica. Perciò, all'inizio, dicemmo di Weill che è un musicista che « racconta ».

In un'Europa come quella di allora, uscita da una guerra che aveva riproposto e posto una serie infinita di problemi, che accoglieva con morbosa gioia e curiosità ogni esperienza nuova ed inusitata, l'ef-[...]

Casa in via Broletto 37 a Milano: fronte dei servizi (archh. Figini e Pollini). La fotografia riproduce il corpo interno, non visibile dalla strada, su cui affaccia quello della banca.

Casa in via Senato angolo via S. Andrea a Milano: scorcio della fronte su via Senato (archh. Menghi e Zanuso). Gli architetti hanno inserito armonicamente una costruzione moderna in un [...]

L'ARCHITETTURA NON INTERESSA?

Si lamenta da più parti la mancanza di cultura e di interesse per l'arte contemporanea nel pubblico, si fan statistiche al riguardo, ma si sottintende sempre pittura, scultura. E l'architettura? Con questa si va ancora peggio. Poichè di pittura e scultura moderne uno per forza qualche cosa apprende bene o male, e per poco che sia, attraverso le critiche dei quotidiani, le rassegne dei settimanali, i cinque minuti scarsi alla settimana che vi dedica la radio, le vetrine — qualche volta anche le sale — delle gallerie, i discorsi degli amici, ma di architettura chi vi informa mai?

La confusione al riguardo, anche nel pubblico reputato, o che si reputa, colto, è terribile. A Milano, la più viva città italiana nel campo culturale ed artistico, un solo quotidiano porta una rubrica sistematica per l'architettura, ed una sola rivista dedicata a « le arti nella casa » si occupa *anche* di architettura. E questo è quasi tutto.

« Il problema edilizio è uno dei più gravi del nostro paese, anzi del mondo intero; esistono al riguardo complessi problemi sociali, economici, tecnici (ci crede lei alla prefabbricazione?); ma che c'entra l'arte in tutto ciò? Ah, è vero, gli architetti... una volta — è vero — eran artisti; le colonne, i capitelli, gli « ordini »... Ma oggi si trova comodo far tutto liscio... Oh scusi, non ricordavo che lei fosse architetto! Mi dica, allora: in che stile le progetta lei le case? ».

Terribili discorsi come questo l'architetto se li subisce spesso; chi vuol salvare la faccia e farsi vedere aggiornato provvede colla tipica frase « A me piace lo *stile moderno* » l'architetto rabbrividisce nel sentirla; ed è fortunato se l'altro non aggiunge « purchè non sia *spinto* ». Discorsi che son testimoni di una situazione culturale più che drammatica, disperata.

Stando così le cose è giustificabile — vien naturale di chiedersi — tanta trascuratezza da parte della stampa, della radio, di chiunque possa far qualcosa a riguardo, in un fatto artistico che, oltre a esser in primo piano pel destino della nostra civiltà, è anche un aspetto concreto di un problema nazionale fra i più grandi ed impegnativi del momento?

Poichè, se ammettessimo, per un istante ed in via ipotetica che fosse stata raggiunta una adeguata soluzione strettamente politica, economica, tecnica, della ricostruzione, dovremmo ag-[...]

tutti fare edilizia, è da pochissimi fare architettura.

Certo è difficile stabilire un confine tra fatto puramente edilizio, ed espressione architettonica (se esistesse, sarebbe compito della critica) ma certo nella nostra città, nel dopoguerra, si son costruite pochissime architetture fra le manifestazioni edilizie. Contro alcune buone case: via S. Andrea angolo via Senato, via Broletto 37 (specialmente il corpo interno), viale Gadio angolo via Paleocapa, via Battaglia n. 54, via Velasca, e poche altre, stà un'infinità di esempi nei quali la sciatteria è già virtù.

Milano, si sa, non è celebre fra le città italiane per bellezza, quindi il sorgere di brutte costruzioni non preoccupa forse quanto in altre più fortunate città. Comunque ci si sarebbe dovuti preoccupare almeno per i quartieri, per le strade che hanno una loro caratteristica fisionomia, com'era il caso, prima dei vuoti provocati dalle bombe, di parecchie vie del centro: Manzoni, Monte Napoleone, Monte di Pietà, Borgonuovo ecc.

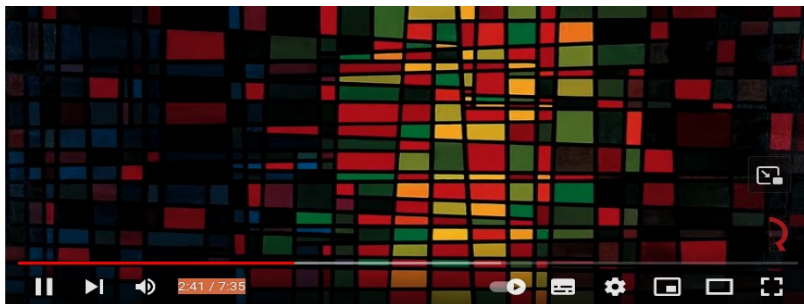
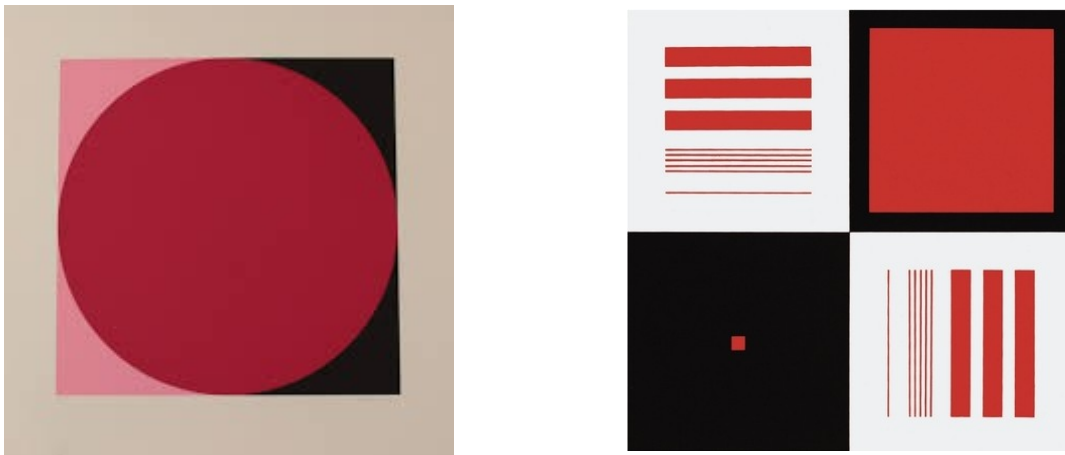
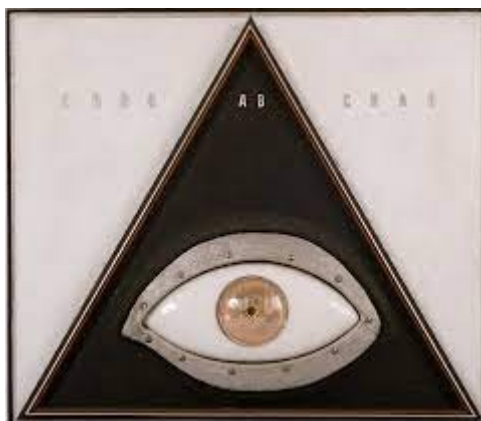
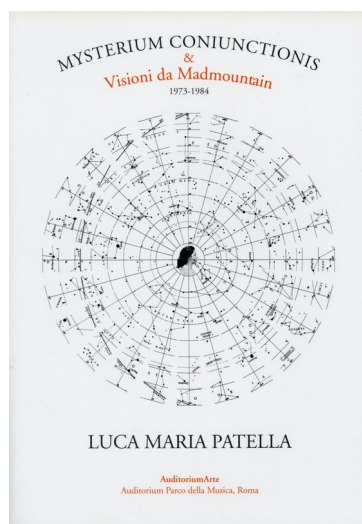
Ma son proprio le più belle e caratteristiche vie milanesi che in questi ultimi anni hanno dovuto digerire tutti gli equivoci e tutte le falsità: antichi edifici ampliati « in istile » vecchie facciate ricostruite « tali e quali » anche se completamente perdute (quindi false), nuove costruzioni con facciate « tradizionali » patine date ai materiali nuovi per farli apparire « autentici », ed altre corbellerie del genere.

L'acme delle sciagure architettoniche milanesi l'ha raggiunto una costruzione mastodontica, tronfia, lugubre, inserita all'angolo di via Croce Rossa in quella che era la bella via Manzoni. Nessun rispetto del metro, delle linee, delle ricorrenze, dei colori dell'ambiente: a dispetto di tutto e di tutti essa è fiera soltanto della sua tracotanza, della grossolana ricchezza dei suoi marmi pesanti e male assortiti.

Purtroppo più nulla da fare: a che valsero le invettive dei principali quotidiani milanesi questa volta finalmente fattisi vivi e insolitamente d'accordo? Essa sta ora e starà per anni e secoli ad occupare un posto che non le spetta, simile ad un pachiderma in una gabbia di fagiani.

Quasi ciò non bastasse dall'altra parte della strada si è aperta la nuova galleria Manzoni, che il pubblico — appunto in conseguenza della deficienza di cultura — ha generalmente accetta-[...]

Mostra SGUARDI PARALLELI. Mario Ballocco François Morellet

https://youtu.be/5VOeNUqvkLM

Mario Ballocco

Elio Marchegiani

Luca Maria Patella

Luca Maria Patella

Angelo Liberati 2008
sardegnacultura › appuntamenti › mostre › **secretum patellae**

Secretum patellae

Angelo Liberati

Un percorso che parte dalle "utopie" del '68 fino all'epoca attuale. Tra le opere in mostra i 20 assemblaggi realizzati con materiali (fotografie, disegni, libri, agende personali) provenienti dal Secretum Archivio di Luca Maria Patella e Rosa Foschi, integrate con le tecniche proprie dell'artista, e la litografia "L'esule a colloquio con la patella di scoglio", citazione del dipinto di W. M. Turner, in cui Napoleone a Sant'Elena è ridotto a colloquiare con una conchiglia.

http://www.sardegnacultura.it/j/v/298?s=29736&v=2&c=2562&gg=31&m=05&y=2008&t=1

https://youtu.be/rXPoY2gIktk
https://vimeo.com/16505413

purtroppo non ci conoscevamo ancora, sarebbe stato utile verificare in diretta
come ho utilizzato il materiale che Patella mi regalò quando andai a Roma,
mentre stava traslocando il suo studio da Via Panisperna a via Reggio Emilia, sempre a Roma.
Aveva preparato molto materiale del suo archivio che risultava doppio.
Inviai tutto a Cagliari per usarlo.
Presentai i lavori in via Mameli a Cagliari nei locali del Laboratorio 168:
nella prima sala gli assemblaggi con gli “scarti” patelliani,
nella seconda sala era allestita la mostra antologica.
I due link possono darvi un’idea della mostra

Cagliari 28 giugno 2023
Angelo Liberati

Angelo Liberati